

**Communication
de Monsieur Jacques Houtmann**



Séance du 8 octobre 2004



**La direction d'orchestre depuis 1800 :
lecture ou interprétation ?**

Préambule

Personnellement j'ai toujours pensé que les cours de direction d'orchestre ne servaient pratiquement à rien, j'ai tellement rencontré de chefs connus incapables d'enseigner, je me suis toujours tellement ennuyé, tout autant que les professeurs d'ailleurs, ce fut une expérience assez pathétique ; d'autre part, apprendre les rudiments d'une gestique avec un piano ou un embryon d'orchestre devant soi ne favorise pas l'étudiant. Par contre, j'ai énormément appris en fréquentant les salles de concerts à Paris, toutes les semaines pendant trois années. J'ai entendu de nombreuses œuvres, dirigées par de nombreux chefs aux attitudes et comportements les plus variés, tant envers ou à l'encontre de l'orchestre que dos ou ... face au public. De cette expérience, j'ai retiré un sentiment très mitigé, fait à la fois de joie et de consternation, me rendant parfaitement compte que parmi tous ces concerts, un nombre relativement important ne m'avait pas intéressé alors que d'autres m'avaient subjugué ; mais j'étais incapable d'en percevoir la raison. Evidemment, tout se résumait en un seul mot : l'interprétation. Actuellement, l'idée que nous nous faisons du chef d'orchestre devient de plus en plus confuse au fur et à mesure que, la modernité aidant, les médias se sont emparés de l'ensemble du domaine artistique à leur propre profit à des fins promotionnelles. Si l'enseignement dispensé dans la plupart des classes de direction d'orchestre consistait en une recherche de précision quasi mécanique et si cette précision était une fin en soi à la portée

d'une majorité, le voile du mystère de l'interprétation musicale pouvait se lever par l'écoute des enregistrements, partition en main, de ces quelques chefs qui m'avaient impressionné.

Il va sans dire que la lecture de nombreux textes littéraires est absolument indispensable pour une approche interprétative de la musique. Une référence peut être faite : un interprète peut user à son profit des ponctuations à la manière d'un comédien de théâtre - à ne pas confondre avec un «acteur» de cinéma - ; avoir un feu bouillonnant en soi est une chose, l'extérioriser en est une autre ; le respect des points, virgules, points d'exclamation ou de suspension etc... est primordial, mais ce qui distingue une interprétation d'une autre c'est aussi le quart de seconde de respiration en plus ou en moins entre deux phrases ou entre deux mots. Cette dernière distinction n'est pas mentionnée dans une partition musicale et elle n'est qu'un élément parmi d'autres qui vont constituer la palette de moyens dont dispose le chef interprète ; intuition et improvisation sont les mots clés du style interprétatif.

Généralités

Toutes les manifestations de la pensée humaine se sont présentées sous de multiples aspects, avec des visages divers, des langages différents et cela, en constante évolution. Il en est de même en ce qui concerne la musique. Le chef d'orchestre devrait se soucier évidemment des données primordiales du domaine artistique en général et musical en particulier, c'est-à-dire établir les rapports entre le fond et la forme, entre l'idée et sa représentation. Au cours des siècles les problèmes se sont posés, exprimés et résolus par des moyens différents, notamment dans le domaine du langage et particulièrement dans l'élocution de ce langage. Les mêmes problèmes se sont posés dans le domaine musical. Mais est-ce que la musique est un langage ?

Les moyens d'expression vont évoluer, la sensibilité musicale évoluera en conséquence. Les instruments évolueront, d'autres seront inventés ; les exigences techniques apparaissent ; l'interprète doit évoluer d'autant plus que ce que nous appelons la Beauté en musique, avec un grand B, va devenir de plus en plus une révélation de la pensée et de l'âme humaine et, de longues et nombreuses réflexions sont nécessaires afin de cerner ce que le compositeur - le créateur - veut nous montrer.

Nous sommes sensibles et réagissons immédiatement à la beauté d'une ligne mélodique, à la disposition harmonieuse des éléments employés, tout ceci obéissant à des lois plus ou moins mystérieuses pour une personne avertie ou non. Mais ce qui importe le plus chez le créateur, c'est l'élan qui transfigure les pensées et passions humaines, le feu intérieur qui brûle et rayonne.

La qualité d'une œuvre sera donc fonction de la qualité de sensibilité de la pensée de son créateur, de la puissance de rayonnement de cette pensée et des qualités plus ou moins grandes employées pour atteindre cette force d'expression. Si le compositeur n'est pas un créateur, s'il se contente de décrire, s'il n'est qu'un technicien de l'écriture, s'il expérimente pour «faire autre chose», il n'atteindra pas à la véritable beauté, sa pensée sera tout simplement à la hauteur d'une personnalité créatrice incapable de se transfigurer. Quelle attitude doit adopter un interprète confronté à une telle œuvre ? L'éviter, ou dans le moindre mal, l'insérer astucieusement entre deux œuvres majeures du répertoire !

Ce qui surprend toujours dans les œuvres du passé, c'est qu'elles nous touchent non seulement par la qualité de leur vocabulaire, la perfection de leur discours, l'ordre de leurs éléments, mais surtout, et c'est l'essentiel, par les impondérables résultant de leur flamme intérieure, de leur spiritualité, ce qui leur confère un état de «permanence» en dehors du temps. Les œuvres qui restent vivantes sont celles qui délivrent un message riche de résonances humaines, qu'elles soient intellectuelles ou sensibles.

Je pense personnellement que tous les artistes sont en principe des créateurs, mais le musicien est celui qui crée le plus et imite le moins, je ne parle pas des «compositeurs» imitateurs sans talent ! Il faut cependant nous souvenir que les vrais chefs-d'œuvre ne s'expliquent pas, qu'ils n'ont aucun sens précis, que les critiques se trompent souvent, mettant un qualificatif différent en parlant de la même œuvre. Notre sensation auditive personnelle nous fait percevoir tout ce qu'exprime la musique : la vie sensorielle, la vie affective, la vie physique, la vie intellectuelle, tout ceci d'une manière qui peut être agréable, dure, charmante, cruelle ou raffinée suivant notre sensation auditive. Il faut évidemment que l'interprète possède les connaissances indispensables et surtout un don particulier afin d'aider son propre instinct à restituer ce qui est une «nécessité» pour un chef d'œuvre : la permanence d'une authenticité spirituelle.

Rappel historique

Pour bien différencier le concept de lecture et celui d'interprétation, un bref rappel historique est nécessaire : certains documents datant de l'Égypte ancienne nous montrent des chanteurs indiquant la ligne mélodique par des mouvements des mains et des doigts. Ces mouvements avaient un sens particulier, ils jouaient un rôle de notation mnémotechnique permettant ainsi aux musiciens de mémoriser les mélodies et de les transmettre. Après cette tradition orale est apparu ce que l'on appelle le langage musical ; c'est à mon sens une erreur d'employer ce terme, il s'agit avant tout d'une notation plus ou moins arbitraire, du moins à ses débuts, et qui est devenue au fil des siècles

un ensemble plus ou moins complexe de signes tendant à rationaliser ou au contraire à permettre l'aléatoire dans l'exécution musicale ; certains compositeurs de notre époque s'en souviennent.

Nous l'avons mentionné précédemment, la musique ne saurait être dissociée des diverses manifestations de la pensée humaine et tous les éléments de cette pensée à une époque donnée s'y retrouvent ; elle est donc un moyen d'extérioriser les caractéristiques de la sensibilité et également de la conception du monde «sensible» à un moment donné. Je ne parle pas des chefs-d'œuvre qui eux sont intemporels, comme mentionné auparavant.

Quels sont les éléments constitutifs de cette «notation langage» propres à favoriser l'éclosion de ces manifestations de la pensée humaine : le vocabulaire, la logique du discours, la construction proportionnée, la rythmique, à ne pas confondre avec le mouvement qui peut être physique ou mouvement intérieur de l'âme. Tout rapport à l'âme est déjà et surtout du domaine de l'interprétation.

D'autres éléments, d'ordre matériel, vont constituer l'aspect le plus important de cette «notation langage» ; il s'agit du choix des instruments, suivant leurs possibilités techniques, la couleur, l'ampleur ou la sensibilité de leur sonorité ; il s'agit également de la voix humaine. L'art du compositeur a toujours concouru à nous sensibiliser sous de multiples aspects : le divertissement, l'expression de tous les stades de l'émotion comme la joie, la tristesse, l'enthousiasme, l'extase, l'élan collectif vers Dieu, la joie physique, la paix intérieure etc... J'ai toujours pensé que l'authenticité spirituelle était une nécessité dans toute composition musicale, il incombe au chef d'orchestre non seulement de la découvrir mais de l'interpréter.

Les compositeurs de l'époque qui nous intéresse, c'est-à-dire l'époque postévolutionnaire, vont favoriser l'invention de nouveaux instruments. Le souci de parvenir à une sonorité puissante, parfois trop puissante, a donné libre cours à un renforcement des instruments à vent et aux percussions, ceci dans un but favorable au public qui était à l'époque très intéressé par les effets spectaculaires, notamment à l'opéra où les grands défilés de fanfares étaient très prisés. La facture des instruments nouveaux va aider les compositeurs à rechercher des nuances plus subtiles en associant les timbres des instruments augmentant ainsi la palette de possibilités réduite au cours du 18^{ème} siècle. Il faut mentionner en particulier les expérimentations de Meyerbeer et de Berlioz dans ce domaine. La qualité des orchestres au début du 19^{ème} siècle est conditionnée par la diversité des institutions officielles ou privées et surtout par le nombre assez restreint de musiciens dans une grande capitale comme Paris.

Les mêmes musiciens titulaires à l'orchestre de l'Opéra ou de l'Opéra Comique se retrouvent dans d'autres orchestres, dans d'autres théâtres privés ; ils sont par exemple autorisés à jouer dans la nouvelle Société de Concerts du Conservatoire fondée en 1828 par Cherubini, directeur de cet établissement. Privilège de la qualité et de la notoriété, les mêmes musiciens de l'Opéra y jouent un rôle prépondérant de solistes. C'est le chef Habeneck qui dirigera ces concerts pendant vingt ans. Grâce à lui, les parisiens découvriront le répertoire symphonique des grands compositeurs allemands comme Haydn, Beethoven, Weber et Wagner. Cet orchestre comprenait cent musiciens alors que celui de l'Opéra variait entre soixante cinq et soixante quinze.

Nous avons vu que les indications de la battue du chef étaient marquées avec le pied ou un bâton. La méthode va quelque peu changer ; le violon solo de l'orchestre maintiendra son rôle comme au 18^{ème} siècle et continuera d'indiquer le tempo de l'œuvre parallèlement au chef d'orchestre. A ce propos, de grands violonistes solistes vont, tout en poursuivant leur carrière, jouer un rôle de violon solo dans certains orchestres et à la demande des organisateurs de concerts. Ce fut le cas de Ludwig Spohr, engagé par l'orchestre de Londres et qui, lassé de diriger avec son archet, se décida de prendre un bâton de chef.

Imaginons le spectacle nouveau, car c'était un spectacle, éloigné de la conception de l'exécution musicale du siècle précédent, et encore plus éloigné de l'interprétation telle que nous la connaissons au début du 20^{ème} siècle. Le chef frappait le premier temps de chaque mesure sur le pupitre avec son bâton ; il va sans dire que cette méthode ne va pas faciliter l'interprétation d'une œuvre et ce bruit constant devenait insupportable.

Nous avons des documents intéressants à ce sujet et des critiques virulentes à l'encontre de cette méthode, je cite : «Tout le monde est choqué à l'opéra de Paris du bruit désagréable et continu que fait avec son bâton celui qui bat la mesure». Le journal *Le Constitutionnel* annonce, je cite «Les musiciens ne seront plus conduits au bâton. Afin de faire un essai de la nouvelle méthode qu'on a voulu adopter, on a répété hier *La Vestale* (opéra de Spontini) au violon. Plusieurs artistes ont assisté à cette répétition. La suppression du bâton n'étant pas du goût de tous, elle a donné lieu à une querelle violente entre deux compositeurs ; l'ennemi de l'instrument contondant a menacé de s'en servir et les choses n'ont pas été plus loin». Nous savons que Spontini eut gain de cause puisque son ouvrage fut dirigé avec un bâton. Un mélomane répliqua dans une lettre au journal et assimila le rôle du chef au bâton à un «télégraphe vivant... dont l'instrument magique était doué de l'étrange vertu d'animer les autres». Lassé par ces querelles incessantes, le surintendant des théâtres décida tout simplement de supprimer la fonction de chef d'orchestre en déclarant «L'avis

unanime a été que la préférence devait être accordée au système adopté déjà à l'orchestre des Italiens, c'est-à-dire que la conduite de l'orchestre devait être confiée à un premier violon, placé de manière à surveiller les autres musiciens, et pouvant dès lors leur communiquer non seulement le mouvement, mais encore le sentiment musical selon les intentions du compositeur». Il termine par cette phrase ambiguë et néanmoins amusante selon moi : «Ce principe une fois reconnu, il ne s'agit plus que de déterminer le mode d'exécution...».

Il va sans dire que le mot exécution peut à la fois faire rire ou effrayer. Certes, s'agissant d'œuvres à caractère hautement démonstratif tant par leur orchestration très colorée et contrastée que par le sujet de leur livret, le concept d'interprétation se résume en un problème technique de mise en place des ensembles, et finalement en une «exécution» musicale favorisant l'aspect extérieur des œuvres.

Berlioz nous livre quelques réflexions succulentes dans son essai : *Le chef d'orchestre, théorie de son art*, je cite, «Dans un festival où douze cents exécutants se trouvaient réunis sous ma direction à Paris, en 1844, je dus employer cinq directeurs du chœur placés tout autour de la masse vocale, et deux sous-chefs d'orchestre dont l'un dirigeait les instruments à vent et l'autre les instruments à percussion. Je leur avais bien recommandé de me regarder sans cesse ; ils ne l'oublièrent pas ; et nos huit bâtons, s'élevant et s'abaissant sans la plus légère différence de rythme, établirent l'ensemble le plus parfait ... Avec un ou plusieurs métronomes électriques maintenant, il ne semble plus nécessaire de recourir à ce moyen». Nous sommes toujours dans le domaine de la lecture exacte des œuvres.

Tout concourait à ne pas faciliter l'interprétation, car le chef, s'il était accepté, pouvait diriger face au public, dos à l'orchestre, assis ou debout, ce qui ne facilitait pas la mise en place rythmique et la «lecture» de ces œuvres grandioses chargées de fanfares et de percussions ; Berlioz lui-même qui aimait le spectaculaire, se plaindra du bruit de certaines représentations.

Vers 1830 les orchestres sont techniquement capables de faire face aux innovations des compositeurs, les moyens doivent leur être procurés afin de passer du stade de «lecture» à celui d'interprétation. Il faut cependant admettre qu'aux époques précédentes, l'interprétation n'était pas absente, mais c'est le concept même du chef «interprète» qui va se présenter, favorisé par des structures orchestrales plus adaptées aux œuvres. L'économie a toujours conditionné la musique ; deux exemples intéressants, d'une part la lettre de Mozart à son père, «Hier soir on a joué ma symphonie, il y avait 30 violons, ils ont joué si vite et j'étais tellement heureux». (Nous sommes loin du retour actuel à l'orchestre baroque !). Il est vrai qu'aux 18^{ème} et 19^{ème} siècles le public était habitué

à la virtuosité, à la puissance et à l'effet. D'autre part Beethoven dirigeant sa *Symphonie Héroïque* avec un orchestre d'une quinzaine de musiciens dont deux ou trois altos, et jouant au piano les parties des instruments manquants.

Le changement radical de l'orchestre tant du point de vue du nombre de musiciens qui le composent que de la qualité de ceux-ci va contribuer à l'apparition du chef d'orchestre tel que nous le connaissons à ce jour. Il y a eu des compositeurs chefs d'orchestre et Wagner est le plus connu puisqu'il a traversé le 19^{ème} siècle en dirigeant ses œuvres et en se rendant particulièrement célèbre en dirigeant la 9^{ème} *Symphonie de Beethoven*.

En lisant les partitions de ses opéras toutes annotées de la main de Félix Mottl autre grand chef wagnérien qui dirigeait souvent à Bayreuth, nous voyons que Wagner suggérait un certain nombre de licences qui ne correspondaient pas forcément à ce qu'il avait écrit. Hans Richter et Hermann Levy dirigèrent également à Bayreuth, ce dernier dirigeant la première de *Parsifal*. La personnalité du compositeur chef d'orchestre Gustav Mahler est très importante et mériterait une étude comparative particulière.

La célébrité européenne non contestée dans les années 1830 était Hans von Bülow, chef de l'orchestre Philharmonique de Berlin et époux de Cosima, la fille de Franz Liszt - Wagner épousa plus tard celle-ci non sans avoir provoqué quelque scandale-. On raconte que Von Bülow était quelque peu excentrique, il se faisait apporter des gants noirs sur un plateau d'argent avant de diriger la marche funèbre de la *Symphonie Héroïque* de Beethoven. Décédé en 1893, von Bülow fut remplacé par Arthur Nikisch ; nous avons pour la première fois une possibilité d'observer un chef de cette époque en action, il existe en effet un film muet datant de 1913 qui nous le montre dirigeant l'Orchestre Philharmonique de Berlin et nous sommes immédiatement surpris non par sa gestique, mais par l'intensité de son regard.

Cette même année il avait fait le premier enregistrement de la 5^{ème} *Symphonie de Beethoven*. Les parisiens avaient eu le plaisir de l'entendre avec son orchestre en 1897. Chez Nikisch, la direction est un art de transmission, avec des gestes simples de sa part, chaque orchestre avait une sonorité différente, il savait «entrer» dans cette sonorité comme un nageur entre dans l'eau.

De nos jours la technique enseignée partout est routinière et dont le seul but est d'obtenir une exécution précise. Lorsque l'on aura compris que le tempo est une chose abstraite, on commencera à faire de la musique vraiment vivante. Nikisch savait rendre cette musique vivante et Richard Strauss a dit : «Nikisch a le don de créer une sonorité dans l'orchestre que d'autres ne possèdent pas. Je ne sais pas à quoi cela tient, mais c'est un fait».

Il n'y a, à ce jour, aucune explication devant un tel mystère mais le mot a été prononcé, il s'agit d'un don et je pourrais aussi bien arrêter là ma présentation !

Il y a une photo célèbre datant des années 1930 où l'on voit Toscanini, Klemperer, Furtwängler, Kleiber, Walter, tous ces chefs avaient une personnalité affirmée, d'autres chefs seraient à citer mais le type même du chef interprète était Wilhelm Furtwängler; troisième chef à Strasbourg en 1910, chef permanent à Berlin en 1922 et ce, jusqu'à sa mort en 1954 (anniversaire à Paris le 16 octobre), W. Furtwängler interprète a toujours trouvé sa vérité dans les grandes œuvres de Beethoven, Brahms ou Wagner. Je répète que ces œuvres sont intemporelles, elles ne sont pas fixées dans le temps et toute tentative de reconstitution historique aux instruments anciens devient une exécution et non pas une interprétation.

Légitimer une certaine «lecture» des œuvres parce que l'histoire actuelle des sciences de la musique en a décidé ainsi est une utopie. Le vrai interprète n'a que faire de la nécessité historique ; il ne suffit pas de baigner dans l'unité d'une époque, celle-ci n'est qu'une mode, c'est-à-dire une urgence de convaincre par souci de paraître. W. Furtwängler savait discerner toute l'intériorité d'une œuvre et je pense qu'il avait compris qu'il n'est pas de perception sans conception établie et proposée ; l'intuition et l'improvisation étaient partie intégrante de son style interprétatif. Je ne parle pas évidemment des «rubati» et changements de tempi par trop non imaginatifs et gratuits. Qu'est-ce qui caractérisait l'interprétation de Furtwängler ?

Il y avait une tension dans les secondes qui précédaient le début de l'œuvre, car il ne suffit pas de se concentrer sur soi-même et de fermer les yeux, il faut se concentrer sur l'œuvre ; ses accords n'étaient pas seulement et banalement forts, ils étaient beaux. Chez Toscanini les accords étaient généralement secs, nets, transparents et il jouait toute mélodie comme une canzona italienne. D'autre part ses tempi étaient toujours rapides.

Furtwängler avait par dessus tout de la conviction, de la cohérence et de la logique, et n'empruntait pas plusieurs voies à se chercher dans le cours d'une même œuvre.

Il concevait l'orchestre comme un seul et même instrument, (je le conçois personnellement comme un énorme piano.).

Il privilégiait les oeuvres classiques et romantiques allemandes se prêtant évidemment plus au concept d'interprétation car elles sont toutes conditionnées par une tradition philosophique qui ne se contente pas de rationalité et dont la rigueur technique n'est pas une fin en soi.

Il ne doit pas y avoir une conception contemporaine d'une symphonie de Beethoven, les éléments artificiels provoqués et apportés par des chefs différents, aux tempéraments différents, aux idées socio-politiques différentes n'ont aucun sens. Je cite W. Furtwängler : «Il n'y a qu'une seule conception d'une symphonie de Beethoven et tout ce que l'on peut espérer, c'est de s'en approcher le plus près que l'on en est capable». Il écrit plus loin : «Nous essayons toujours d'être plus malin avec notre cerveau qu'avec notre cœur».

Pour illustrer mes propos je vous invite à écouter et à comparer un extrait d'une œuvre, la phrase constituant le début de la 7^{ème} Symphonie de Bruckner.

Exemple a : Cette phrase est lente, les divers éléments qui la constituent sont ajoutés les uns après les autres. Tout est statique, les enchaînements ne sont pas « préparés ». Les silences sont sans vie.

Exemple b : Le tempo est beaucoup plus rapide et nous le remarquons d'autant plus que l'exemple précédent était très lent, mais ce n'est pas à vrai dire un critère de jugement. Nous retrouvons les mêmes problèmes mais plus accentués, il y a beaucoup plus de séparations entre les éléments de la phrase, plus de vide, et de plus, les instrumentistes c'est-à-dire les violoncellistes, «appuient» sur chaque note comme s'ils récitaient l'alphabet.

Exemple c : Très bel orchestre, le son est un peu sensuel, la progression est belle mais tout se joue en fait sur la dynamique allant du piano au forte, le crescendo est important et il n'y a pas vraiment d'élan et le tempo reste strictement le même ce qui ne favorise pas la fin de la phrase.

Exemple d : C'est un enregistrement en public. Ici, le mouvement a plus de plastique, les fins de phrases ne sont pas bâclées. Ce qui donne de l'élan, de la progression à la phrase, ce n'est pas la dynamique allant du piano au forte, c'est la prolongation imperceptible de chaque élément constituant celle-ci, permettant de «préparer» les silences et de leur donner une sorte de vie en suspension, favorisant la «ligne» du discours.

Mon propos n'était pas d'établir une liste exhaustive de tous les chefs qui ont exercé dans l'immédiat après guerre jusqu'à notre époque, personnellement je garde un souvenir ému de Charles Münch, chef intuitif, parfois imprévisible, au tempérament de feu. Une constatation personnelle me porte à croire aux

vertus de la différence quant à l'interprétation musicale, mais si ces vertus sont réduites en une simple discipline d'exécution, elles deviennent des défauts ; bien entendu, la facilité favorise plutôt l'inverse : d'un défaut on fait une vertu.

Le drame de notre époque est de faire côtoyer des musiques à effet, plus ou moins décharnées mais néanmoins sensorielles, tout cela ne saurait remplacer la recherche ontologique proposée par un Beethoven. Notre perception est conditionnée par la perfection du disque, le son a passé la rampe, les artistes ont le souci d'une ... relecture fidèle ! Nous revenons il me semble au point de départ. L'émotion serait-elle une preuve d'insécurité ?



Discussion

Le Président Burgard remercie l'orateur de son passionnant exposé. Il évoque à son tour Charles Münch et Roger Désormières, puis donne la parole à l'assemblée. Interviennent : Michel Vicq, Claude Kevers-Pascalis, Christiane Dupuy-Stutzmann, Jacques Delivré, Alain Larcen et Marion Créhange.

Michel Vicq : Je vais être un peu provocateur. Que pensez-vous de la récente initiative de la firme japonaise Sony qui a créé un robot musicien capable de diriger la 5^{ème} symphonie de Beethoven ?

Jacques Houtmann : Cette initiative est folle.

Claude Kevers-Pascalis : On peut imaginer que les ingénieurs de Sony ont pu prendre un certain plaisir à concevoir une telle machine.

Jacques Houtmann : le vrai intellectuel est celui qui fait preuve de jugement et de sentiments.

Christiane Dupuy-Stutzmann remercie l'orateur d'avoir réussi à nous faire comprendre ces phénomènes difficilement explicables que sont l'interprétation, la composition d'une œuvre, sa lecture et enfin son exécution. L'évolution du rôle du chef d'orchestre a été extraordinaire. Elle est passée par différentes étapes, dont la direction de l'orchestre dos au public. Ce sont les compositeurs Carl Maria von Weber et Mendelssohn qui sont les premiers à l'avoir proposé. Wagner, le premier chef expressif et Berlioz, ont joué un rôle fondamental. Ce qui est frappant dans la deuxième moitié du vingtième siècle, c'est le fait que ce ne sont plus les compositeurs qui dirigent l'orchestre. Certains compositeurs célèbres, comme Strauss, Beethoven ou Schumann, ont été de piètres chefs d'orchestre.

Jacques Delivré : Il m'arrive parfois de regarder le visage d'un chef d'orchestre pendant un concert. Il me semble souvent plus voir dans son esprit que les musiciens qu'il dirige.

Jacques Houtmann : Je pense qu'il n'est pas vraiment souhaitable que le public puisse voir le visage du chef d'orchestre. On peut exprimer visuellement sur son visage des sentiments. Mais c'est souvent un peu artificiel.

Aux répétitions, le chef d'orchestre suggère. La véritable interprétation intervient au concert. Il y a cependant des impondérables, ne serait-ce que le degré d'humidité de l'air qui modifie la transmission du son, ou encore la manière dont les spectateurs sont vêtus, ce qui joue sur l'acoustique de la salle.

Christiane Dupuy-Stutzmann fait état de sa propre expérience avec Herbert von Karajan. Avec l'orchestre de Berlin, son interprétation avait un son. Avec celui de Paris, elle en avait un autre.

Jacques Houtmann : le meilleur orchestre est actuellement celui de Vienne. Tous les musiciens sortent de l'Académie de musique et perpétuent le même savoir. Le son est merveilleux depuis 150 ans. A Berlin, il y a un style, un son. Ce fut d'abord la période de Wilhelm Furtwängler puis celle d'Herbert von Karajan. Un jour, l'orchestre de Berlin jouait sans Furtwängler. Lorsque les musiciens se sont aperçus que Furtwängler était parmi les spectateurs, l'orchestre s'est mis à jouer différemment et est revenu au son de Furtwängler.

Alain Larcen évoque le film *La Symphonie fantastique* et la rivalité entre Hector Berlioz et Antoine Habeneck qui a conduit la première exécution de la *Symphonie fantastique*, de *Lélio* et du *Requiem* à Paris, ainsi que l'exécution à Saint-Pétersbourg de plusieurs de ses œuvres par plusieurs orchestres avec chacun de leur chef. Berlioz était un maître de l'orchestration. Le fait d'être un technicien de l'orchestration donnait-il au chef d'orchestre des qualités supplémentaires ? Alain Larcen évoque également Richard Wagner et souhaite savoir s'il donnait des directives pour l'orchestration de ses œuvres.

Jacques Houtmann : Berlioz était un innovateur en orchestration comme Richard Strauss. Ceci n'est pas un critère pour devenir un bon chef d'orchestre. Dans ses partitions, Wagner a donné des indications concernant la mise en scène ou l'interprétation de certains passages.

Actuellement, les metteurs en scène font beaucoup de mal. Par exemple, *Carmen* n'est pas de Bizet mais de Monsieur un tel !! Patrice Chéreau est un excellent directeur d'acteurs et un bon metteur en scène pour le cinéma.

Marion Créhange souhaite rebondir sur le mot «fluide» utilisé par l'orateur. Elle est un peu étonnée par l'affirmation que la plupart du temps, ce fluide

ne passe entre chef et musiciens qu'au moment du concert, les répétitions se bornant, par obligation, à des aspects plus techniques.

Jacques Houtmann : Tout dépend de l'œuvre jouée. Au cours des répétitions, le chef d'orchestre donne l'idée générale sur l'interprétation, mais donne tout son cœur pendant le concert lui-même.

Christiane Dupuy-Stutzmann : Je crois qu'il est impossible d'analyser la direction d'un orchestre en tant que discipline à enseigner. C'est le talent qui est l'essentiel. Il ne s'apprend pas, il ne s'explique pas. Nous l'avons ou ne l'avons pas. Le travail est indispensable, mais tout le travail du monde ne sert à rien si le talent n'est pas là.

Jacques Houtmann termine la séance par ces quelques mots humoristiques :

Jouez tous la même pièce.

Si tu joues une fausse note, jette un regard furieux vers l'un de tes partenaires.

Accorde soigneusement ton instrument avant de jouer. Ainsi tu pourras jouer faux toute la soirée avec la conscience tranquille.

Une note juste au mauvais moment est une fausse note et vice-versa.

Si tous les autres se trompent sauf toi, suis ceux qui se trompent.

Si un passage est difficile, ralentis. S'il est facile, accélère. Tout s'arrangera à la fin.

Une interprétation authentique est réalisée quand il ne reste plus une note de l'original.

Heureux ceux qui n'ont pas l'oreille absolue, car le royaume de la musique leur appartient.

Quand tous les autres ont fini de jouer, tu ne dois pas exécuter les notes qui te restent.

Une fausse note jouée avec timidité est une fausse note. Une fausse note jouée avec autorité est une interprétation.